

B. A SZÖVEGTAN ÉS HORIZONTÁLIS KÖRNYEZETÉNEK DISZCIPLÍNÁI

A *szövegtani kutatás*, ahogy a 10. kötetben is hangsúlyoztuk, ha egy szövegtan koncepciója alapvonalaiiban már körvonalazódott, elsősorban ebben a 'horizontális környezet'-ben megy végbe. Itt kell tisztázódnia ugyanis, hogy a kidolgozott szövegtan milyen kapcsolatban áll majd egyfelől a 'textológiai tárdiszciplínák'-kal, másfelől a 'nyelvészetiek'-kel; más szóval: hogy a 'horizontális környezet' diszciplínái mit várhatnak el egymástól, mit nyújtanak (mit kell nyújtsanak) egymásnak.

B.1. TEXTOLÓGIAI TÁRSDISZCIPLÍNÁK

A textológiai tárdiszciplínák felépítése és egymáshoz való viszonya külön elemzést igényel. Ehhez a témához a *Szemiotikai szövegtan* következő kötetében közlünk néhány 'reflexív tanulmányt'. Itt csupán egyetlen, a *poétika* körébe sorolható írást talál az olvasó, amely a vizuális költészet mint sajátos – a multimedialitás felé első lépést megtevő verbális – műfaj illusztrálására hoz néhány, rövid kommentárokkal ellátott muvet. (A vizuális költészethez lásd továbbá NAGY PÁL *Az irodalom új műfajai* című könyvének rövid informatív bemutatását kötetünk *Áttekintések, recenziók* szekciójában.)

Poétika

A NYELV MATERIALITÁSÁRÓL A VIZUÁLIS KÖLTÉSZET MINT ELSŐ LÉPÉS A MULTIMEDIALITÁS FELÉ

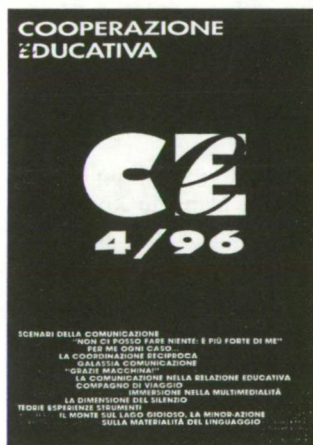
OLIVI, TERRY – PETŐFI S. JÁNOS

A kommunikáció aspektusai

Ahhoz, hogy bármilyen szempontból adekvát módon foglalkozhassunk egy olyan komplex jelenséggel, mint a kommunikáció, egyrészt ismernünk kell a *kommunikációs helyzetek* alkotótényezőit, másrészt azt, hogy mely *diszciplínák* kell hogy részt vegyenek azok elemzésében.

A kommunikációs helyzetek kutatói a következő tényezőket tartják alkotótényezőknek:

- az *alkotó* és a *befogadó szerepe* (szerepek, amelyek egy-egy adott kommunikációs helyzetben folytonosan változhatnak),



- a kommunikáció *ideje és helye* (amelyek az alkotó és befogadó számára azonosak éppúgy lehetnek, mint különbözőek),
- az a *domináns intenció*, amellyel egy kommunikációs-szituáció résztvevői abban részt vesznek,
- a résztvevők *tudása, meggyőződése, elvárásai, feltételezései, pszichofizikai diszpozíciója*,
- a *szemiotikai értelemben vett médiumok* (a verbális médiumok és a nem verbálisak),
- az adott szituációban használt médiumokhoz tartozó *nyelvek* (például egy természetes nyelv valamely regisztere, egy adott természetes nyelvi kontextusban használt gesztusok, ami a szemtől szembe való kommunikációt illeti; a verbális elemek vizuális elrendezése, valamint az esetleges illusztrációk, ami a nyomtatott verbális kommunikációt illeti stb.),
- az adott szituációban használt *kommunikációs csatornák és eszközök* (a természetes kommunikációs csatorna, a telefon, a rádió, a komputer),
- a létrehozott *kommunikátumok tulajdonságai* stb.

Attól függően, hogy e tényezők együttesét a résztvevők hogy interpretálják, egy adott szituáció számukra a köznap, a tudományos, az irodalmi, a vallásos stb. kommunikáció szituációjának minosíthat.

Ha figyelembe vesszük e tényezők lehetséges kombinációinak széles spektrumát, világos, hogy a kommunikációs-szituációk elemzése olyan *interdiszciplináris elméleti keret* igényel, amelyben a filozófia, kommunikációelmélet, szemiotika, pszichológia, szociológia, a verbális és nem verbális nyelvek nyelvészete egyaránt részt kell vegyen.

A kommunikációban a leglényegesebb elem a *szignifikáció*, pontosabban az az aktus, amelyben a résztvevők *szignifikátumokat* rendelnek 'kommunikátumok' fizikai manifestációjának tekintett objektumokhoz. Ebben a rövid írásban a szignifikáció aspektusával kívánunk foglalkozni a 'konkrét költészet' (közelebről a 'vizuális költészet') körébe sorolható néhány példa kapcsán. A kommunikátumok terjedelmes tartományából azért választottunk a vizuális költészet körébe sorolható példákat, mert egyrészt – az írott / nyomtatott szövegek tartományában – ezek az első lépést jelentik a multimedialitás felé, másrészt mert mint sajátos multimedialis kompozíciók jelentős szerepet játszanak a nyelvi nevelésben és a didaktikában általában.

Hagyományos költészet – konkrét költészet

Ha – bizonyos egyszerűsítéssel – egy hagyományos költeményt úgy definiálhatunk, mint olyan szöveget, amelyben a fizikai megjelenési forma nem alapvető konstitutív eleme a jelentésnek, ami a konkrét költészetet illeti, állíthatjuk, hogy annak jelentését elsősorban összetevői 'fizikai természete' határozza meg. Ez egyaránt érvényes a 'szemlélés' (vagy 'belső olvasás') útján befogadható *vizuális költészetre*, az elsősorban 'hangtestével' ható *fonikus költészetre*, valamint a *vizuális-fonikus költészetre* is.

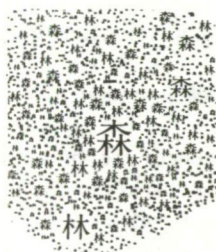
A vizuális költészet már jelen van az antik kultúrákban, lásd például az úgynevezett *Carminata figurata* címszó alá sorolható – oltárt, illetőleg különféle geometriai formákat megjelenítő – görög és latin műveket, tovább virágzik a barokk korban és fejlődésének

különösen magas fokára ér századunkban. A századelejei avantgárd mozgalmakat követően, de mindenekelőtt hála Mallarmé innovatív törekvésének, aki *Coup de dés* című művében meghatározó szerephez juttatta a szöveg tipográfiai megjelenési formáját, és Apollinaire-nek, a *kalligrammák* atyjának, a vizuális költészet egyre jobban kiteljesedő és egyre inkább elfogadott műfajjá vált.

A vizuális költészet néhány típusa

Miután kezdeményezésünkre három évig feladatunk volt a *Cooperazione Educativa* című negyedévenként megjelenő olasz pedagógiai folyóirat hátlapján hozott vizuális költői művek tematikus kiválasztása, helyénvalónak tűnt, hogy e folyóirat hasábjain olvasóinknak / kollégáinknak e szövegek vázlatos tipológiáját is nyújtsuk, röviden kommentálva ezeket az annyira eredeti és érdekűknek még mindig nem megfelelő mértékben ismert alkotásokat.

1. A vizuális konkrét költészet körébe tartozó kompozíciók jelentős része *minimális elemi nyelvi jelekből* van felépítve – sőt: a 'lettristák'¹ igen sok esetben olyan 'betűdarabkák'-ból hozzák létre műveiket, amelyek nyelvi jeleknek semmiképpen nem nevezhetők, aminek következtében ezek a művek inkább grafikáknak, mint szövegeknek tekinthetők. De egy jelentéssel bíró elemekből létrehozott kompozíció is grafikának minősülhet annak a befogadónak a szemében, aki a szóban forgó mű nyelvét nem ismeri.



1. figura



2. figura

Egy ezeknek a műveknek a körébe sorolható kompozíció a *japán* Rynichi Yamashiro 1961-ből származó alkotása, amelynek alkotóelemei a fát, a ligetet, valamint az erdőt jelölő ideogramok, amelyek egymáshoz oly módon is kötődnek ikonikusan, hogy a fát jelölő ideogram megkettőzésével, illetőleg megháromszorozásával jön létre a ligetet, illetőleg az erdőt jelölő ideogram (1. figura).

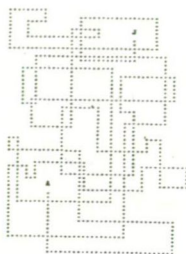
A nem latin betűs írással létrehozott vizuális kompozíciók egy másik példája a muzulmán kultúrából származik. Ebben a kompozícióban az Allahot dicsőítő *arab* mondat („Nincs hatalom és erő ha nem Allahtól való”) egy – sok karcsú minarettel rendelkező – mecset 'sziluettje'-ként jelenik meg. Hagyományosan a '99 nevű Isten' neve díszítette a 14-15. századi timurida mecsetek homlokzatát és valamennyi külső falát 'geometriai alakzatú dekoráció'-ként. Az itt bemutatott vizuális kompozícióban a helyzet megfordul: a geometriai formát öltő betűk hozzák létre egy mecset architektikájának a képét (2. figura).

Bizonyos értelemben ehhez a csoporthoz sorolható különleges jellegű elemként Christian Morgenstern 1905-ből származó *Fisches Nachtgesang* [= A hal éji dala] című műve is, amelyben a cím kapcsolja egymáshoz a jelölt és a jelöltet: A „Fisch” [= hal] szó arra invitálja a ’nézőt’, hogy az elemi jelekben a tenger fodrozódó felszínét, a hal tátozó száját s magában a kompozíció egészében a hal formáját lássa. A „Gesang” [= dal] szó ezzel szemben ugyanazon jelek ’metrikai’ – az antik költészet verslábait láttató – olvasatára készíttet. Végül a „Nacht” [= éj] szó talán annak (asszociatív) jeleként interpretálható, hogy ez olyan néma dal, mint amilyen néma az éjszaka, és mint amilyenek a halak maguk (3. figura).

FISCHEs NACHTGESANG



3. figura

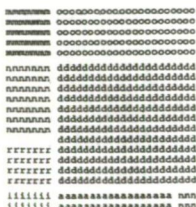


4. figura

2. A vizuális költészet itt röviden bemutatott többi kompozicionális típusa *latin ábécét* használó nyelvek elemeiből építkezik.

2.1. Lássunk e csoportból először olyan műveket, amelyek kompozíciója *egyetlen szó / név* alkalmazására épül.

Egyetlen elemi nyelvi jelet találunk Vaclav Havel „Elidegenedés” című kompozíciójában, amelyben a cseh első személyű személyes névmás – „Ja” – két betűje van egymástól elválasztva egy labirintusszerűen elrendezett pontsorral. Ez az ikonikus mód ábrázolja könnyen interpretálható módon az elidegenedés adott kontextusban – a 60-as évek Csehszlovákiájában – létrejött fájdalmas valóságát, de akár magának az emberi létnek a szimbólumát is láthatjuk benne. Ez a kompozíció Havel „Antikódok”² gyűjtőnév alatt megjelent művei egyikét képezi. Az „Antikódok” megjelölés azt kívánja kifejezésre juttatni, hogy ezekben a művekben a kompozíciók vizuális-ikonikus képe ellentmond a bennük használt nyelvi jelekhez rendelhető fogalmi jelentésnek (4. figura).



5. figura



6. figura

Más szempontból érdekes vizuális mű Jiri Kolár itt bemutatott alkotása: a kompozíciót alkotó betűk vizuális elrendezése a szemlélőt Mondrian kompozícióinak geometriai formáira emlékezteti, így módon (is) elősegítve az e kompozíciót alkotó betűcsoportokban Mondrian neve betűinek felismerését (**5. figura**).

Mary Ellen Solt 1966-ból származó művének alapját is egy név képezi: „Forsythia”, de ennek a kompozíciónak a struktúrája az előbbiekenél jóval összetettebb. E sárga színű virág nevének betűiből az alkotó mindenekelőtt egy akrosztichont hoz létre – „Forsythia out race springs yello telegram hope insists action” [≈ Virágzó forsythia a tavasz sárga telegramja: a remény tevékenységre készítet]. E ’telegram’ függőlegesen elhelyezett egyes szavainak együttese egy virágcsokor ’szár’ részére emlékeztet, az egyes virágokat a Forsythia név betűi alkotják, amelynek morzeábécébeli megfelelőiből jönnek létre a virágszárak. Minthogy az akrosztichon a forsythiát táviratként mutatja be, a kompozíció (a ’virágszárak’ révén) a távirat kontextusára utal (6. figura).

Jóllehet a vizuális költészet – ahogy ez nevében is kifejezésre jut – elsősorban a vizuális elemek jelentéshordozó szerepére épít, nem zárja ki (nem utasítja el) akusztikus elemek használatát sem. Akusztikus elemek bizonyos értelemben jelen vannak már Morgenstern idézett kompozíciójában is, éspedig oly módon, hogy az egy 'hangok' nélküli „dal” reprezentációja. Eugen Gomringer 1954-ből származó kompozícióját a 'hangzás' hiányának abszolutizált kifejezésekként értelmezhetjük: abban ugyanis a 14-szer megismételt spanyol „silencio” [csend, hallgatás] szó egy olyan 'üres helyet' zár körbe, amelyet a 'totális csend' szimbólumának tekinthetünk. Érdemes megfigyelni azt is, hogy a 14-szer megismételt „silencio” szó úgy van elhelyezve, hogy akár függőlegesen, akár vízszintesen olvassuk e kompozíciót, abban 'az üres hely' mindig középső elem marad (7. figura).

silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio

[illegible]

7. figura

8. figura

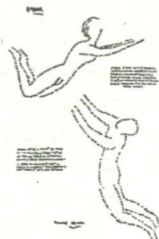
2.2. A következő csoportot olyan művek alkotják, amelyek kompozíciója *egy mondatot* manipulál.

Havel „Barriere” [gát, korlát] című műve az egyetlen szóból és az egyetlen mondatból építkező kompozíciók közötti átmenetnek tekinthető, amennyiben három szóból van felépítve, de ezek nem kapcsolódnak mondattá. E három szó az itt bemutatott német verzióban „ich”, „du”, „worte” [én, te, szavak], maga a kompozíció pedig úgy értelmezhető, hogy a szavak gátolják meg, hogy két személy egymáshoz közel kerülhessen (8. figura).

[illegible][illegible]

Egy mondatot manipulál Gomringernek e miniantológiában bemutatott második műve is: *3 variationen zu „kein fehler im system”* [3 variáció a „nincs hiba a rendszerben”-hez], amely a bolíviai-svájci szerző legismertebb alkotásai közé tartozik (10. figura). Az első variációban a „rendszer” abban áll, hogy a szóban forgó mondatot alkotó 18 betűből álló betűláncot minden sor 4-6-2-6 módon szegmentálja. Az a tény, hogy e betűláncok közül csak az első és az utolsó előtti sorban található lánc alkot értelmes mondatot, nem minősül hibának. Első látásra az olvasó (a ’néző’) e sorokban kétségkívül ugyanazt a Gestaltot véli jelenvalónak. Ezzel analóg a második variáció kompozícióelve is. Mindkét variáció hibátlan soregyüttesként jelenik meg. A harmadik variáció ezekkel szemben formálisan is és vizuálisan is azt reprezentálja, amit első sora kifejezésre juttat, azt tudniillik, hogy *„kein system im fehler”* [nincs rendszer a hibában]. Az egymás után következő sorokban mind a betűk sorrendje a betűláncokban, mind e láncok szegmentáltsága ’rendszert nem alkotó módon’ változik, s jelentés (pontosabban annak hiánya) egyikben sem játszik szerepet, ha mindjárt a második sornak tulajdoníthatnánk is valamiféle ’nekem nem hiányzana semmiféle rendszer’ jelentésfélét.

Pierre Béarn „Les dialogues de mon amour” [Szerelmem dialógusai] című művében kétféle szövegreprezentáció található: az egyik vesszorokra tagolt hagyományos verbális, a másik testek sziluettjét alkotó kalligrammatikus (11. figura).



11. figura



12. figura

A hagyományos reprezentáció (és informatív globális magyar fordítása) a következő:

Amour je suis un nid d'oiseaux
nouveaux-nés qui chantent, un nid
d'oiseaux cherchant leurs ailes
sous la caresse encore encomprise
du vent, un nid qui se voudrait encore
oublié. Amour aie pitié des oiseaux
privés d'ailes.

Amour est-ce l'aimant qui parle
du ma main qui le frole? Est-ce
le feu qui brfle ou la flamme
enivrée de se decouvrir vivante?
Au bord du nid le vent vient-il
cueillier l'oiseaux? Amour, les fruits
sont mûrs et l'été nous dépasse.

[Szerelmem, madarak fészke vagyok
épphogy megszületettek, kik énekelnek, fészke
madaraknak kik szárnyaikat keresik
a még érthetetlen simogatásai alatt
a szélnek, fészkek, amely szeretne még
elfelejtődni. Szerelmem, légy irgalmas a mada-
rakhoz, akiknek nincs szárnyuk.

Szerelmem, a szerető az, aki beszél
a kezemből, amely érint? A tűz az,
amely éget, vagy megrészegült lángja
az élő lemeztelenedésnek?
A szél az, amely a fészkek peremére jön
felemelni a madarat? Szerelmem, a gyümölcsök
érettek, és a nyár továtúnik.]

Az ellentét érdekes példája Claus Bremer „Die Taube” [A galamb] című alkotása, amelyben a galamb, a béke egyetemes szimbóluma háborút dicsőítő szöveg elemeiből van komponálva (12. figura). E szöveg kezdete és annak informatív magyar fordítása a következő:

„Alles riskieren. Es verdienen, am Schluss alles zu erreichen. Alles auf
Spiel setzen. Alle Brücken hinter sich abbrechen. Sich durch die Parole
'Krieg auf Leben und Tod' jeden Rückzug abschneiden.”
[Mindent reszkírozni. Kiérdemelni, hogy a végén mindent elérjünk. Min-
dent feltenni a tétre. Magunk mögött minden hidat felégetni. A 'Háború
életre, halálra' jelszóval a visszavonulás minden lehetőségét kizárni.]

A verbális és ikonikus elem kontrasztja Havel szavakból, illetőleg mondatokból lét-
rehozott „Antikód”-jaira emlékeztet, ha ezt a kontrasztot itt csupán a szöveg egy részével
érzékelítettük is.

A konkrét költészet teoretikusainak nagy része hangsúlyozza, hogy ezeknek az alkotóknak nem az az intenciója, hogy kommunikáljanak, hanem az, hogy a nyelv *kommunikatív lehetőségeit* vizsgálják. Ez az intenció természetesen megvalósíthatatlan, mint-hogy mi olvasók nemcsak hogy rendelkezünk az interpretálás képességével, hanem mintegy determinálva is vagyunk arra, hogy mindent interpretáljunk, ami szemünk (fülünk) elé kerül. De eltekintve attól, hogy ez az intenció megvalósítható-e vagy sem, ezt a 'nem a kommunikációra irányuló intenció'-t bármely oktatási szint számára javasolható didaktikai gyakorlatok kiindulópontjává tehetjük. A nyelv lehetőségeinek a vizsgálata ugyanis a nyelvvel való játék szinte végtelen variációját foglalja magába, amelyek bármely életkorú tanulót vonzanak, egyidejűleg rászorítva őket arra, hogy elgondolkozzanak a kommunikáció eszközeinek gazdag sokféleségén.

A *gyakorlatok*, amelyeket itt javasolunk, úgy véljük, a nyelv bármely aspektusának a kutatása keretében alkalmazhatók.

1. Első gyakorlatcsoportként lássuk a haveli antikódok alkalmazását. Ezt a modellt követve elképzelhető a következő gyakorlat.

A tanulóknak bemutatunk olyan haveli alkotásokat, mint amilyenek például a 13. és 14. **figurán** láthatók. A tanulók – esetleg kis segítséggel – feltehetően felismerik, hogy a 13. **figurán** látható kompozíció antikód jellege abból ered, hogy a „szabadság” szó (az adott **figurán** „FREIHEIT”) négy előfordulása úgy van elhelyezve, hogy a létrehozott konfigurációhoz egy börtönrács képe asszociálódik; a 14. **figurán** látható pedig abból, hogy az „ember” szó (az adott **figurán** „MENSCH”) betűi egymástól elszakítva 'százalék'- és (a törvénycikkre emlékeztető) 'paragrafus'-számok tömegébe vannak bezárva, mintha az 'ember'-volt lényege kizárólag abból állna, hogy rá ilyen számok vonatkoztathatók. (Természetesen nem szabad elfelejtenünk, hogy a szerző – a Cseh Köztársaság jelenlegi elnöke – a 'nem kommunikáció'-nak ezt a technikáját arra használta, hogy a mögé rejtőzve gyakorolhasson kemény kritikát az akkori idők politikai rendszere felett.)

	F			F		
		R			R	
F	R	E	I	H	E	I
		I			I	
		H			H	
F	R	E	I	H	E	I
		I			I	
		T			T	

13. figura

```

9864901E36300075980111385648930196402951382081648
107864613890010236432980110554866468130901087081003
8031440 08547861588943217898543201180876808861
1841038 145138097471318010988338713080521564
0108852 08599081432184132898216872214448210068
38286804574380371778274101809764118380512 17
1081179825 8990085144382015442399014408 h 28
546783825 81010875308680139781332483 22
6169930215 82897081088497801144086138213901802
7783890188476843026211943218
6448014577852182 112564678089643981380888413710
0378099654320881 181200480339801106983320814316
87588995898708321039483801108668 13282518849379035
017786318788705380844191382888442088608187433200096
7884100838818978078173085300388181173084661983
8896529084782328 8408330815982469386802008111
11798321004781481 14093820845 983210874186
13210854808321860 054887832018 0 0384901872
8115886100848543210874379529916 185130893218
0101888380530846591328708544898169097821087842301
78640889321840348210075987889320185328939874380218428
49801388430814220987598130873208120897931784780105

```

14. figura

Az ezekkel az antikódokkal való bizonyos idejű foglalkozás után a tanár arra kérheti a tanulókat, hogy próbáljanak meg létrehozni analóg kompozíciókat. Aki ilyen gyakorlatokat még sohasem végeztetett, talán el sem tudja képzelni, hogy azok milyen eredményeket hozhatnak: nem csupán azt, hogy a tanulók kompozícióikkal nagyfokú kreativitásról és eredetiségről tesznek tanúságot, hanem főleg azt, hogy ezeknek a gyakorla-

toknak a révén nagymértékben fokozódik érdeklődésük a nyelv iránt, ami lehetővé teszi olyan analitikus műveleteknek az egész osztály aktív részvételével történő elvégzését, amelyek szemükben korábban esetleg elviselhetetlenül unalmasnak tűntek.

Természetesen végezethetők olyan gyakorlatok is, amelyekben Claus Bremer bemutatott kompozícióját tekintjük modellnek, hogy ne csak egyes szavak, hanem szövegek manipulálása is gyakorlat tárgyát képezze. (Egyébként van egy magától Bremertől származó 'galamb'-bal analóg kompozíció is, amelyben egy humánus eszmét hirdető szövegből egy harckocsi képe van létrehozva.)

2. Második gyakorlatcsoportként elképzelhetők olyan gyakorlatok, amelyek számára Gomringer „silencio”-ja szolgáltat modellt. Ebben az esetben a tanulóknak olyan szavakat kell keresniük, amelyek a „csend” szóval analóg módon képesek viselkedni. Ilyenek lehetnek például a „fehér”, az „űr” / „üresség”, vagy a „hiány”, amelyekkel – a „csend” szó alkalmazásának mintájára – egy 'autoreferenciális' (saját magára utaló) üres hely zárható körül.

3. Egy harmadik gyakorlatcsoport gyakorlatait létrehozhatjuk Pierre Béarn alkotásából kiindulva, a kalligrammák mintáiként természetesen bemutatva Apollinaire ma már klasszikusnak számító kalligrammáit is. Ehhez a csoporthoz sorolhatjuk például a következő három gyakorlatot:

- az *elsőben* egy (arra alkalmas) tradicionális formájú szöveget próbálunk (egy nem triviális!) kalligrammává átalakíttatni;
- a *másodikban* egy eredetileg kalligramma formáját (egy megfelelő) hagyományos formájú szöveggel;
- a *harmadikban* egy vizuális figura (egy állat, egy köznap tárgy stb.) kontúrjához próbálunk olyan szövegeket létrehozni, amelyekkel a választott kontúrt kitöltve kalligrammát alkothatunk.

Az első és a harmadik gyakorlat többek között lehetőséget nyújt retorikai figurák, elsősorban a metafora és metonímia, tulajdonságainak elemzésére. Kalligrammák létrehozásakor ugyanis – ha nem akarjuk, hogy az eredmény triviális legyen – el kell kerülni azt, hogy a kalligramma vizuális képe egybeessen annak a valaminek a vizuális képével, amiről a kalligramma verbális részében szó van. Egy banális példát hozva: ha a szövegben rózsáról van szó, a kalligramma vizuális képe ne legyen egy rózsáé! Rózsá lehet ezzel szemben egy olyan kalligramma vizuális megjelenési formája, amelyben a szerelemről van szó: ebben az esetben ugyanis a rózsá és a szerelem között fellelhető metonimikus reláció realizálódik, ha mindjárt a metaforicitás jelenléte sem zárható ki. Metonimikus relációról, illetőleg metaforicitásról beszélhetünk ebben az esetben azért, mert a rózsá mint virág többféle módon kapcsolódik / kapcsolódhat a szerelem kontextusához: a szerelmes rózsát adhat partnerének, de „rózsájá”-nak is nevezheti őt. (A metafora és metonímia kérdésének tárgyalásához egyébként célszerű felhasználni JAKOBSON jól ismert tanulmányát is.)

4. A fent említett példákat követve természetesen kreatív gyakorlatokat hozhatunk létre bármely más – ebben az írásban vagy másutt fellelhető – 'konkrét szöveg'-ből kiindulva, a választott példákkal analóg kompozíciók létrehozására kérve a tanulókat.

Ebben az írásban – amelyben kizárólag nem olasz szerzőktől származó kompozíciókat mutattunk be² – a 'vizuális költészet' szakkifejezést kizárólag olyan alkotások megjelölésére használtuk, amelyekben 'verbális jelentés' is fellelhető. Van ugyanis e szak kifejezésnek olyan, tágabb értelmű alkalmazása is, amelynek keretében egyrészt olyan grafikákra is utalnak vele, amelyek betűtöredékekből vagy 'verbális jelentést' nem hordozó betűkből / betűkonfigurációkból lettek létrehozva, másrészt olyan kollázsokra is, amelyekben sok más képi elem között betűk, betűkombinációk, szótöredékek stb. is előfordulnak. Végül vannak a vizuális költészetnek olyan megjelenési formái is, amelyekben a szerzők a kézírás vagy a tipográfia különféle formáival játszanak / kísérleteznek.

A konkrét költészet másik nagy ága az úgynevezett *fonikus költészet*, amelyben a 'hangzóság' / 'szonoritás' a domináló elem. Ennek az ágnak a tipológiája legalább oly mértékben kiterjedt, mint a vizuális költészeté, s ennek típusai is felhasználhatók arra, hogy a tanulók érdeklődést fokozzuk a 'nyelv' iránt, s hogy számukra legalább olyan érdekes gyakorlatokat hozunk létre, mint amilyeneket a vizuális konkrét költéssel kapcsolatban itt bemutatunk.

Jegyzetek

1. *Lettrizmus*: egy 1945 körül Isidore Isou román költő kezdeményezésére létrejött mozgalom, aki az ábécé betűit javasolta egy, az addigótól eltérő költészet anyagául, egy olyan „költészetűl”, amelynek szépsége „az ábécé betűkonfigurációira” épül. A lettrista csoport tagjai voltak 1950 körül Maurice Lemaître és François Dufrène is.
2. Havel az Antikódokat természetesen cseh nyelven alkotta meg, én a szóban forgó műveket az Antikódok német kiadása alapján idézem.
3. A konkrét költészet Olaszországban elsősorban Arrigo Lora-Totino és Adriano Spatola munkássága nyomán vált ismertté, és terjedt el. Lora-Totino mindenekelőtt a vizuális költészet, a fonikus költészet és az elektronikus zene kapcsolatát vizsgálta. A nyelvet mintegy darabjaira törte: csupán itt-ott hagyott meg jelentéshordozó elemeket. Érdekes kísérleteket folytatott a dikció módjai és az általuk a jelentsben bekövetkező változásokat illetően. Spatola a „Zeroglifico” című poemája révén közeledett a konkretizmushoz: a betűk nyomdai karakterét e műben oly mértékben manipulálta, hogy azáltal kioltott minden jelentésséget.

Az olasz vizuális költészet legismertebb képviselői Carlo Belloli, Lamberto Pignotti, Ugo Carrera, Giulia Niccolai, Eugenio Miccini és Vincenzo Accame.

Antológiák és katalógusok

ADLER JEREMY-ERNST, Ulrich:

1987. *Text als Figure. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Acta Humaniora, VCH, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel.

CARUSO, L. – CHOPIN, H. – MARCHESCHI, L. – MARTINI, S.:

1980. *Il colpo di glottide. La poesia come fisicità e materia*. Vallecchi.

COURTAY, Jean-Paul:

1985. *Lettrism and Hypergraphies – the Unknown Avant-Garde 1945-1985*. (Egy New York-i lettrista kiállítás katalógusa.) Franklin Furnace Archives.

DUNGUY, Lacques:

1985. *Une génération 1960-1985. (Poésie concrète, poésie sonore, poésie visuelle.)* Ed.: Henry Veyrier, Paris.

ERNST, Ulrich:

1991. *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters.* Böhlau, Pictura et poesis, Köln, Weimar, Wien.

HIGGINS, Dick:

1987. *Pattern Poetry – Guide to An Unknown Literature.* State University of New York Press.
1988. *La poésie visuelle B travers le monde 1958-1988.* (Cinquipmes Echanges Internationaux de poésie contemporaine.) A.G.R.I.P.P.A., Le Iévest.

LEMAIRE, Gerard-Georges:

1986. *Les mots en liberté futuristes.* Éacques Damase éditeur, Paris.

LISTA, Giovanni:

1984. *Le livre futuriste de la liberation du mot au poeme tactile.* Edizione Panini, Modena.

MASCELLONI, Enrico (a cura di):

1995. *Poesia visiva e dintorni (L'ultima avanguardia).* Catalogo della mostra presso l'es Convento di San Domenico a Spoleto, 1 luglio – 30 settembre 1995, organizzata dal Comune di Spoleto e dalla regione Umbria.

PEIGNOT, Jérôme:

1978. *Du Calligramme.* Ed.: ChLne, Paris.
1993. *Typoésie.* Ed.: Imprimerie Nationale, Paris.

Poésure et Peintrie, Catalogo di Musées de Marseille – téunion des Musées Nationaux, Centre de la Vieille Charité, 12 février 1993 – 23 mai 1993.

SOLT, Mary Ellen:

1968. *Concrete Poetry: A World View.* Indiana University Press, Bloomington.

WILLIAMS, Emmett:

1967. *Antology of Concret Poetry.* Something Else Press, New York.

Egyes szerzők művei

BELLOLI, Carlo: *Texte Poeme – Poeme Texte.* Ed.: Hans Jörg Mayer, Stuttgart, 1961.

COBBING, Bob: *Concrete Poetry.* Arc Publications, Gillingham, Anglia, 1974.

DE CAMPOS, Haroldo: *Galaxias.* Ed. Ex Libris, Sao Paolo, 1984.

GOMRINGER, Eugen: *Konstellationen.* Spiral Press, Bern, 1953.

Kolar, Jiri: *Das sprechende Bild.* Frankfurt, 1971.

Miccini, Eugenio: *Poesia visiva.* Ed.: Adriano Parise, Colognola Al Colli, 1991.

NAGY Pál: *Journal in-time 1974 – 1994.* Ed. d'atelier, Paris, 1994.

Pignatari Decio: *Poesia, Pois P, Poesia.* 1950 – 1975, Livraria Duas Cidades, Sao Paolo, 1977.

SOLT, Marry Ellen: *Flowers in Concrete.* Indiana University Press, Bloomington, 1966.

ON THE MATERIALITY OF LANGUAGE VISUAL POETRY AS A FIRST STEP TOWARDS MULTIMEDIALITY

OLIVI, TERRY – JÁNOS S. PETŐFI

The paper on the one hand presents some works belonging to the sphere of virtual poetry, attempting to create a typology of this art. On the other hand some examples (suggestions) are mentioned to create „creative exercises” of these pieces of art in teaching literature.